

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ „ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА“
ДОКТОРСКА ПРОГРАМА „ВИЗУАЛНО-ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА”

Нефигуративната скулптура в Европа
от епохата на модернизма и нейните проекции в
българска скулптура през последните
пет десетилетия

АВТОРЕФЕРАТ

На дисертационен труд за присъждане на научно-образователна
степен „доктор“

Професионално направление 8.2. Изобразително изкуство
Научна специалност „Изкуствознание и изобразителни изкуства”

Автор: Камен Тодоров Цветков
Научен ръководител: доц. Валентин Савчев

София, 2015

СЪДЪРЖАНИЕ

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Значимост и актуалност на изследвания проблем.....	4
--	---

СЪДЪРЖАНИЕ НА РАЗРАБОТКАТА

ПЪРВА ГЛАВА

Аспекти на нефигуративната скулптура в Европа през първата половина на 20-ти век, засягащи комуникативността на художественото произведение.....	10
1.1. Комуникативност на художественото произведение.....	10
1.2. Предпоставки за възникване и развитие на нефигуративната скулптура в Европа в началото на 20-ти век.....	13
1.2.1. Модерният човек и заобикалящата го действителност.....	14
1.2.2. Традициите и новото време.....	15
1.3.Белези на нефигуративната скулптура в Европа през първата половина на 20-ти век от гледна точка на комуникативността на художественото произведение.....	18
1.3.1.Отхвърляне на обема и масата като основни характеристики на предметността.....	19
1.3.2. Използване на иманентните свойства на материалите за въздействие върху съзнанието на зрителя.....	20
1.3.3. Начинът на експониране на скулптурното произведение, превръщащ го в основен посредник между съзнанието на художника и това на зрителя.....	21

ВТОРА ГЛАВА

Проекции на нефигуративната скулптура от епохата на модернизма в творчеството на някои български автори в периода 1960 г.- 2010 г.	24
---	----

2.1. Модернизмът и българското изобразително изкуство от началото	
на 20-ти век	24
2.2. Нефигуративната скулптура в творчеството на някои български автори през	
последните пет десетилетия.....	27
2.2.1. Проекции на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на	
модернизма в творчеството на български художници в периода от втората	
половина на 60-те до края на 80-те години на 20-ти век.....	28
2.2.2. Проекции на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на	
модернизма в творчеството на български автори след края на 80-те години на 20-	
ти век.....	31
 ТРЕТА ГЛАВА	
Някои аспекти в творчеството на Камен Цветков, носещи белези на	
нефигуративната скулптура в Европа през първата половина на 20-ти век от	
гледна точка на комуникативността.....	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	37
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННОТО ИЗСЛЕДВАНЕ.....	39
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА.....	40

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Значимост и актуалност на изследвания проблем

Всяко произведение на изкуството въздейства върху възприемащото го съзнание чрез образите, които творецът създава, задоволявайки естетическите му потребности, както и тези за познание. В известен смисъл именно те се явяват онзи посредник, благодарение на който зрителят преминава от реалния свят на своето съществуване във въображаемия свят на художественото произведение. Различните форми на изкуството изграждат художествения образ чрез специфичните средствата, с които боравят – слово, форма, движение, а зрителят от своя страна го възприема чрез сетивата си – зрение, слух, осезание. В своята история изобразителното изкуство освен, че е задоволявало подобни човешки потребности – основна негова функция – винаги е поемало и ангажименти с ясно изразен социален характер. Изпълнението на подобна задача изисква и подходяща знакова система, чрез която художникът достига до съзнанието на зрителя; ето защо в продължение на векове основните цели, които творецът е поставял пред изкуството си, са постигнати чрез мотиви, взимани от природата.

Процесите, развиващи се в Западна Европа през последните десетилетия на 19-ти век, водят до коренна промяна в отношението на човека към заобикалящата го действителност. Тази промяна, която има своите исторически, политически и икономически предпоставки, е причина за противопоставянето на редица прогресивно настроени умове от това време срещу всякакви традиции, наследени от миналото. Револуционните настроения, зараждащи се през този период, бързо обхващат и голяма част от авангардно мислещите представители на изобразителното изкуство. Пластичният език, чрез който творецът е изразявал идеите си до този момент, вече не е в състояние да отговори на духовните потребности на модерния художник. Напрегнатият, изпълнен с експерименти стремеж към нов начин на изразяване води до постепенното отхвърляне на каквито и да било природни мотиви в неговите произведения, заменяйки ги с образи, несъществуващи в заобикалящия ни свят.

Откривайки нови възможности за въздействие върху съзнанието на зрителя нефигуризмът сравнително бързо се възприема от редица представители на модернизма като пластичен език, отговарящ на духа на новото време, което оказва голямо влияние върху развитието на изобразителното изкуство впоследствие. В настоящето изследване с понятието нефигуративизъм се обозначава пластичен език,

боравещ с изображения, които нямат първообраз в природата, а с понятието нефигуративна скулптура се обозначава скулптура, която не пресъздава предмети, съществуващи в действителността.

Важно място в изследването е отделено на въпроса за комуникативната функция на изкуството. До голяма степен зараждането на нефигуративизма поставя на изпитание процеса на общуване между зрител и творец. Отхвърлянето на природонаподобителни мотиви в произведенията на някои художници, представители на крайните течения в модернизма, налага прилагането от тяхна страна на различни похвати, с които да компенсират липсата на разпознаваем образ, използван до този момент като основен посредник в този процес. Средствата, с които борави изобразителното изкуство – цвят, линия, форма, обем, са натоварени с нова роля, превръщаща ги в единствен носител на емоционални и интелектуални послания.

Използването на похвати, чрез които някои художници от епохата на модернизма компенсират липсата на разпознаваем образ в процеса на комуникация с възприемащото съзнание, както и въпросът доколко тези революционни идеи оказват влияние и намират своите проекции в българската скулптура от началото на 60-те години на миналото столетие до края на първото десетилетие на 21-ви век, са проблеми, заслужаващи задълбочено разглеждане. Именно те са определящи при избора на темата на настоящето изследване.

Въпросът за абстрактното или, както също е познато в художествената практика, нефигуративно изображение в скулптурата, е проблем, с който се занимават редица изследвания. Причините за неговото възникване, както и ролята му в по-нататъшното развитие на изобразителното изкуство, също са били обект на не един анализ (например: Elsen, 1974, Krauss, 1981 и др.). За съжаление, все още липсва такъв относно влиянието, което оказва нефигуративизмът в европейското изкуство от първата половина на 20-ти век върху развитието на българската скулптура през последните десетилетия.

Настоящото изследване разглежда предпоставките за възникването и развитието на нефигуративната скулптура в Европа в началото на миналия век, както и някои примери в творчеството на видни нейни представители от този период, разкриващи различни похвати за въздействие върху зрителя, които компенсират липсата на разпознаваем образ. Също така изследването разглежда и определени прояви в творчеството на някои български скулптори от последната четвърт на 20-ти век до наши дни, в които се срещат подобни белези.

Изборът на тема до голяма степен предопределя и периода, който е засегнат в изследването. Влиянието на модерното изкуство върху българската културна среда през първата половина на 20-ти век е безспорно, макар че като цяло крайните прояви на модернизма (конструктивизъм, супрематизъм, дадаизъм и др.) не се появяват в творчеството на българските художници през този период. Причините за това се разглеждат във втора глава на изследването, но най-общо казано те се крият в липсата на предпоставки, които да генерират подобни възгледи.

След Втората световна война, с идването на комунистическия режим на власт, изкуството в България е натоварено с пропагандаторски функции, което от своя страна налага на художника определени норми в начина му на изразяване. Поради тоталитарния характер на комунистическия режим, всяко отклонение от тези норми се е приемало за формализъм и е водело до сериозни последствия. Разбира се, не един и двама са българските автори, които въпреки наложените ограничения успяват да създадат творчество със собствен облик и значими постижения - в скулптурата ни един от най-ярките примери в тази посока е Любомир Далчев - но тези художници никога не напускат сферата на фигуративността.

Тази тенденция се запазва до втората половина на 60-те и началото на 70-те години на 20-ти век, когато се появяват първите произведения в българската скулптура и живопис, носещи белези на нефигуративизма. Такива творби се срещат в творчеството на Георги Божилов, Лика Янко, Величко Минев, Галин Малакчиев и други. Сравнително късната му поява в българското изобразително изкуство е обоснована от редица причини – културната ситуация в страната през втората половина на века, официалната политика на институциите към модерното изкуство, както и единствено легитимната естетика, наложена от режима – тази на социалистическия реализъм.

Обект, предмет, цел и задачи на изследването

Предмет на настоящето изследване е влиянието, което нефигуративната скулптура в Европа от началото на миналото столетие оказва върху развитието на българската скулптурата от втората половина на 60-те години на 20-ти век до наши дни от гледна точка на комуникативността.

Обект на изследването са прояви в творчеството на някои български скулптори, работещи в посочения период, носещи белези на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма, отнасящи се до нейната комуникативна функция.

Изследването цели:

- да се проучи влиянието на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма върху българската скулптура от 60-те години на 20-ти век до наши дни от гледна точка на комуникативността на творбата.
- да се проследи и систематизира развитието на нефигуративната скулптура в творчеството на някои български автори от този период.

Задачите на изследването включват:

- Да се разгледа нефигуративната скулптура в контекста на западноевропейското изкуство от началото на 20-ти век. Да се анализират предпоставките за нейното възникване.
- Да се разгледат и формулират като белези на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма някои основни похвати за въздействие върху съзнанието на зрителя, използвани от изтъкнати нейни представители.
- Да се формулират критерии за определяне на българските художници, включени в настоящето изследване.
- Да се проследи творчеството на някои български скулптори, работили през последната четвърт на 20-ти век, в чиито произведения се наблюдават белези, характерни за нефигуративизма.

Изследователските методи, които ще бъдат използвани в процеса на това изследване, са:

Историографски метод – този метод ще позволи да се разгледат причините за възникване и развитие на модернизма в края на 19-ти и началото на 20-ти век, довели до появата на нефигуративизма.

Сравнителен метод – този метод ще се използва, за да се потърсят сходства в търсенията на художници от различни епохи и места по света.

Биографичен метод – този метод ще послужи за открояването на важни факти и моменти в живота на тези автори, които обясняват определени творчески търсения.

Структура на изследването

Дисертационният труд се състои от увод, три глави, заключение, използвана литература, албум с илюстрации по темата. Трудът обхваща 202 страници, от които 113 основен текст, в това число библиография, в която са посочени 77 заглавия, използвани при разработването на дисертационния труд. Използвани са източници както на латиница, така и на кирилица. Приложенията обхващат 89 страници и включват 152 изображения, илюстриращи проведената изследователска работа.

Уводът на дисертационния труд мотивира избора на тема, особената актуалност и значимостта на предприетото изследване. В него са формулирани обектът, предметът, целта, задачите и методите на изследване.

Първа глава на изследването е структурирана в три части. Първата част разглежда изкуството най-вече като форма на комуникация, отключваща различни нива на въздействие върху съзнанието на зрителя. Втората част проследява възникването и развитието на нефигуративната скулптура в контекста на западноевропейското изобразително изкуство от началото на 20-ти век. Основна задача на тази част е да се формулират предпоставките за отхвърляне на природния мотив в изображенията на нефигуративната скулптура в Европа от времето на модернизма и извеждането на преден план на проблеми от чисто пластичен характер. С цел по-ясното очертаване на тези предпоставки се проследяват някои процеси от исторически и социално-икономически характер, имащи отношение към зараждането на тези революционни идеи. Разглеждат се и процеси, протичащи в сферата на самото изобразително изкуство, които оказват огромно влияние в хода на по нататъшното му развитие.

Третата част на първа глава се спира върху някои прояви в нефигуративната скулптура от този период, разкриващи различни похвати за въздействие върху съзнанието на зрителя, компенсиращи липсата на разпознаваем образ в процеса на възприемане на художественото произведение, които се формулират като характерни нейни белези от гледна точка на комуникативността. За да се проследи сложния път, който изминават художниците авангардисти, от натурата до пълната абстракция, както и да се определят тези белези на нефигуративната скулптура от изследвания период, се разглеждат

основни направления в скулптурата от началото на 20-ти век, както и примери в творчеството на някои автори от този период.

Втора глава на изследването формулира критерии за подбор на българските автори и произведения, включени в изследването. Тази глава проследява прояви в творчеството на някои български скулптори, носещи белезите на нефигуративизма. Целта на тези примери е да докаже влиянието, което нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма оказва върху развитието на българската скулптура през последните пет десетилетия, както и да се разкрият конкретни прояви на това влияние. Друга цел на тази част от изследването е да се анализират причините за появата на подобни явления в творчеството на тези автори въз основа на конкретни примери в техни произведения.

Трета глава на изследването разглежда личния принос на автора към проблема, предмет на този труд.

СЪДЪРЖАНИЕ НА РАЗРАБОТКАТА

ПЪРВА ГЛАВА

Аспекти на нефигуративната скулптура в Европа през първата половина на 20-ти век, засягащи комуникативността на художественото произведение.

В тази глава са обособени три основни части. Първата разглежда комуникативността на художественото произведение. Направен е преглед на схващанията за тази основна функция на изкуството в труда на някои изследователи, които третираят тази проблематика. Във втората част са разгледани предпоставките за отдалечаване от достоверното изобразяване на природния мотив, което води до възникването на нефигуративизма в началото на 20-ти век. В третата част са формулирани белези на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма от гледна точка на комуникативността и са разгледани примери в творчеството на някои от именитите нейни представители.

1.1. Комуникативност на художественото произведение

В различните видове изкуства процесът на приобщаване на възприемащото съзнание към това на твореца се извършва с помощта на словото (в литературата), чрез формата, линията или цвета (в изобразителните изкуства), чрез звука (в музиката) или в комбинация между различни изразни средства (в театъра). В изобразителните изкуства осъществяването на този процес изисква знакова система, достъпна за всяка една от страните, участващи в него. Въпреки стиловите промени, които настъпват в развитието на пластичния език през различните епохи, до края на 19-ти век природата винаги е служела като основен източник на мотиви, чрез които художникът е приобщавал съзнанието на зрителя към своите идеи. До началото на миналото столетие средствата на скулптурата и живописа – обем, цвят, линия – се използват за изграждане на реалистичен художествен образ. В някои изобразителни системи този образ е по-условен, при други – по-близък до първообраза в природата, но така или иначе до

началото на 20-ти век той е неизменен посредник в комуникацията между зрителя и творбата. С възникването на модернизма в началото на миналия век и особено на някои крайни негови прояви, стремежът към отдалечаване от реалистичното изображение се проявява в произведенията на все повече художници, което поставя на сериозно изпитание тяхната комуникативност.

Въпросът за художественото възприятие като реакция на съзнанието на зрителя спрямо съдържанието на художествената творба е въпрос, върху който работят редица теоретици и изследователи на изобразителното изкуство, особено след края на 19-ти век. Такива са Рудолф Арнхайм, Вилхелм Ворингер, Ернст Гомбрих. Сред българските автори, изследващи този проблем е Валентин Ангелов, който в книгата си *„Изкуство и комуникативност. Промени в структурата на естетическото възприятие“* (1972) разсъждава върху него, разглеждайки кавалетното изкуство и по-специално развитието на кавалетната живопис от епохата на Ренесанса до средата на 20-ти век. В своето изследване Ангелов стига до извода, че съществува пряка зависимост между структурата на художественото произведение и характера на естетическото възприятие. В зависимост от структурата на даденото произведение се отключват различни нива на възприятия у зрителя, следвайки различни пътища. Ангелов посочва три главни „канала“, посредством които зрителят встъпва в контакт с творбата: художественото обобщение, асоциативния потенциал и сугестивните възможности на творбата.

Художественото обобщение, както го определя Ангелов, е подход, характерен за т. нар. реалистично изкуство и играе важна роля при въвличането на зрителя в субективния свят на творбата. В него е съсредоточено както познавателното съдържание на образа, така и идейната позиция на художника.

Вторият важен канал в процеса на възприемане на дадено произведение, наричан от Ангелов *асоциативен канал*, отключва у зрителя определени асоциации, посредством средствата, с които творецът изгражда художествения образ. Предизвикването на асоциативни представи или усещания зависи както от някои субективни фактори (минал опит и подготовка на зрителя), така и от някои обективни фактори, заложили в самия образ (асоциативния потенциал, който последният притежава и който се проявява в процеса на естетическото възприятие). В повечето случаи произведенията, продукт на традиционната реалистична живопис или скулптура, са построени така, че са в състояние да асоциират определени представи. Но това не се отнася до всяко художествено произведение. Например произведения, принадлежащи на редица направления,

развиващи се през 20-ти век, се ограничават и разчитат единствено на проблеми, свързани с формата. Асоциативният потенциал на тези произведения е на ниво, изискващо по-висока художествена подготовка, което води до по-трудното отключване на асоциативния поток при някои зрители.

Съществуват и случаи, при които зрителят не приема или не вниква в идеите и възгледите, заложи в дадено произведение, но въпреки това е въввлечен в неговото съдържание. Този тип естетическо въздействие се определя като *сугестия* и Ангелов го представя като трети основен канал при естетическо възприемане на дадено произведение. Характерен признак на сугестията е непосредствеността между сугестора (въздействащия субект) и сугерендуса (субекта, към когото е насочено въздействието). Въпросът на какво се дължи сугестивния потенциал на определена творба – на формата или съдържанието – е проблем, дискутиран в редица изследвания. Обикновено се приема тезата, че сугестията е следствие на единството между тези два основни компонента на едно произведение, тъй като то е единно цяло между съдържание и форма. Но тя може да се дължи и на някои материално-пластични елементи, които притежава произведението, както е при някои направления на модернизма – конструктивизъм например.

От голямо значение за развитието на историята и психологията на изкуството са и редица изследвания на Рудолф Арнхайм върху принципите на организация на художественото произведение, които оказват влияние върху неговото възприятие. В своите трудове Арнхайм подхожда към проблема за възприятието на действителността от гледна точка на гешалтпсихологията, която се занимава с психология на сетивата при възприемането на формите. Теорията за естетическото възприятие, която развива Арнхайм, се основава на разбирането, че в основата си възприятието е познавателен процес. Разглеждайки възприятието на изкуството като такъв, Арнхайм разкрива някои специфични особености на този вид познание. Защиатавайки тезата, че естетическото възприятие не е пасивен процес на съзерцание, а активен, творчески акт, Арнхайм твърди, че всеки такъв означава активно изучаване на обекта, подбор на съществени негови черти, съпоставянето им с опит от миналото (следи в паметта) и в крайна сметка анализ и структуриране на всичко това в цялостен визуален образ. От гледна точка на настоящето изследване интерес представлява тезата за причините, довели до отдалечаване на художника от реалистичния образ, която Арнхайм застъпва в книгата си „*Изкуство и визуално възприятие*”. Според автора предпоставките за подобна

тенденция трябва да се търсят в психологическите закономерности на възприятието. „С цел да се предадат основните факти възможно най-непосредствено, науката отстранява от обекта на изследване всичко, което е продукт на някакъв индивидуализъм. В добрите примери на нефигуративната скулптура и живопис от началото на 20-ти век се наблюдава стремежът на художника да демонстрира чрез абстрактната форма схващането за върховната същност.“ (Арнхейм, 1974: 135).

Както Ангелов, така и Арнхейм разглеждат художественото възприятие от гледна точка на психологията. За разлика от Ангелов, който разглежда възприятието като специфичен процес на общуване, поставяйки комуникативната функция сред основните функции на изкуството, благодарение на която художникът достига до съзнанието на зрителя и го отключва за своите послания, Арнхейм го разглежда като когнитивен процес, аналог на логическото познание.

1.2. Предпоставки за възникване и развитие на нефигуративната скулптура в Европа в началото на 20-ти век.

През последните десетилетия на 19-ти век се появяват първите признаци на радикалната промяна, пред която светът е изправен с настъпването на следващото столетие. Динамичните процеси в развитието на всяка една област от човешката дейност, наблюдаващи се през този период, създават редица предпоставки, водещи до промяна както в човешкото съзнание, така и в начина на възприемане на заобикалящата го действителност. Една от проявите на тези процеси, засягаща сферата на изобразителното изкуството и в частност западноевропейската скулптурата от началото на 20-ти век, е възникването на нефигуративизма, което изправя пред сериозни затруднения възприемането на художественото произведение от страна на зрителя, както и въздействието му върху неговото съзнание.

Предпоставките за радикалния обрат в развитието на изобразителното изкуство в началото на миналото столетие, водещи до появата на нефигуративизма, са от различно естество, но като цяло могат да се разделят в две основни категории – такива, които са извън сферата на изкуството и такива, които се развиват в полето на самото изкуство.

1.2.1. Модерният човек и заобикалящата го действителност.

Голяма част от предпоставките, причина за човешкия прогрес, наблюдаващ се на границата на двете столетия, имат социално-икономически и политически характер. И тъй като посоката в развитието на изкуството не може да бъде различна от тази на общата еволюция на човечеството, тяхната роля в този процес също е значителна. През този период широко приложение намират редица научни открития, водещи до бърз технологичен прогрес и развитие на индустрията, което е причина за коренната промяна в стопанския и обществен живот. В същото време еуфорията от шеметните процеси е съпътствана от силно духовно напрежение. Силният тласък в развитието на индустрията, води от своя страна до крайно разделение на обществото на богати и бедни, особено в големите мегаполиси, което поражда значително социално напрежение и противопоставяне.

Причина, предизвикваща безпокойство и създаваща усещането за огромна несигурност, надвиснала над човечеството, са и военните конфликти, избухнали в началото на 20-ти век. Напредъкът на науката и технологиите все по-усилено навлиза във военната индустрия. Използването ѝ за създаване на нови средства за унищожаване всява огромна тревога в съзнанието на модерния човек. Началото на столетието е белязано от многобройни кървави сблъсъци в редица точки на света. Бързото отразяване на всички тези конфликти чрез новите технологии за комуникация буди сериозно обществено безпокойство и предчувствие за катастрофа. Вестите за огромните разрушения и многобройни жертви допълнително увеличават напрежението, обзело прогресивно настроените умове от това време.

Вследствие на тази зараждаща се тревога участието на интелектуалния елит в обществено-политическия живот се замества с апатия и отказ да се служи на какъвто и да било обществен идеал. Авангардно настроените художници, работещи през първите десетилетия на 20-ти век, постепенно се затварят в себе си, а пресъздаването на техния вътрешен емоционален свят се превръща в основна задача. Подобна задача изисква пластичен език, съответстващ на новите търсения, които художникът поставя пред своето изкуство. Природните мотиви вече не са в състояние да отговорят на неговата чувствителност. В началото на миналото столетие тежнението към нови изрази

средства, чрез които да разкрият бушуващите си емоции, се наблюдава в творчеството на все по – голям брой творци, работещи през този период.

1.2.2. Традициите и новото време

Наред с предпоставките от социално-икономически и политически характер, имащи отношение към настъпващия обрат в развитието на изкуството в началото на 20-ти век, съществуват и предпоставки, развиващи се в полето на самото изкуство. Те могат да се разгледат в два аспекта. От една страна са предпоставките, създадени от редица художествени институции, които поддържат постулатите на академичното изкуство – академии, музеи, държавни колекции и т.н. Консерватизмът, който те ревностно защитават, е причина за ожесточена реакция и противопоставяне от страна на художниците с революционни настроения. Към втората група спадат предпоставки, създадени от творци, работили в края на 19-ти и началото на 20-ти век, чиито идеи имат голяма заслуга за възникването на процеси в западноевропейската скулптура, които оказват голямо влияние върху нейното по-нататъшно развитие. Основание за подобно разграничаване между предпоставките, развиващи се в сферата на изобразителното изкуство, е творчеството на някои художници, работили през този период, което макар и добре прието от авторитетните по това време художествени институции, оказва голямо влияние върху генерирането на тези процеси – например скулптурата на Роден.

▪ Художествените институции като предпоставка за реакция и противопоставяне

В известен смисъл за модернизма може да се разсъждава като за реакция срещу постулатите на академизма и традициите, наследени от миналото. Още от времето на Ренесанса академизмът се ползва с изключителен авторитет в цяла Европа. Това води до създаването на редица академии по изкуствата, музеи, изложбени салони, многобройни колекции, които постепенно се превръщат в авторитетни художествени институции, защитаващи ревностно неговите принципи и идеали.

През 18-ти век Париж се обособява като културен център на Европа. Това се дължи не само на влиянието на френската академия, но и на редица артистични прояви, които превръщат града в най-голямата сцена от културния афиш на стария континент.

Във френската столица се провежда ежегодният Парижки салон - едно от най-престижните изложения, организирано редовно от френската академия за изящни изкуства. В периода от 1748 до 1890 година салонът е най-мощната културна проява в света.

Политиката на отхвърляне на каквото и да било новаторство, водена от академичните среди, е причина за реакция сред част от прогресивно настроените художници. През 1884 г. е основан „Салонът на независимите“, където в началото на века са показани ретроспективни изложби на Тулуз-Лотрек и Ван Гог. През 1904 г. е основан и „Есенният Салон“, който постепенно измества „Салона на Академията“ и успява да утвърди новаторското изкуство в културния живот. По това време в града се откриват и редица частни галерии, предоставящи поле за изява на автори с авангардни възгледи. Такива откриват Берта Вайл, Гьртруд Стайн, Амброаз Волар. Тези средища на културата, които до голяма степен са алтернативи на официалните салони, създават микрообщества с прогресивни настроения, което е от голямо значение за развитието на новаторските търсения у редица художници по това време. Възможностите, предлагани от френската столица, привличат голям брой творци от всички краища на континента. Този мултикултурен характер на художествената среда е условие, предопределящо до известна степен многообразните прояви в стремежа на прогресивно настроения художник към нов пластичен език.

- **Аспекти от творчеството на някои автори – предвестник на нов пластичен език**

Възникването на нефигуративизма е процес, който се развива за относително кратко време – в рамките на десетилетие, но предпоставките за появата на това явление в западноевропейската скулптура и живопис се крият по-далеч във времето. Някои от важните предпоставки се коренят във възгледите на художници, чието творчество предшества този процес. Въпреки че изкуството на тези автори остава в полето на фигуративизма, напредничавите им идеи са причина за развитието на тенденции в изобразителното изкуство на 20-ти век, водещи до отхвърлянето на каквито и да било природни мотиви. За развитието на скулптурата подобно значение имат художници като **Огюст Роден** и **Анри Матис**. Това е основателна причина изследването да разгледа някои аспекти от творчеството им, които имат отношение към разглеждания проблем.

Значимостта на Роден се състои не само в похватите, които използват светлината и движението на човешката фигура като основни фактори за въздействие върху зрителя, но и във възгледите му относно експонирането на творбата, както и тези за фрагмента като отделно, завършено произведение. Без да се откъсва от природата, използвайки я като основен извор на мотиви, Роден постепенно се отдалечава от реалистичното ѝ претворяване. Неговите възгледи, касаещи преди всичко пластичното изграждане на формата, дават основание творчеството му да се третира като повратна точка в развитието на скулптурата в началото на 20-ти век.

Идеите, които Анри Матис разработва в своите произведения, са доста различни от тези на Роден. Скулптурното творчество на Матис разкрива по категоричен начин стремежа на модерния художник към пластичен език, който възлага съвсем различна роля на средствата, с които борави скулптурата. Формата и обемът вече не служат за вярното пресъздаване на образи от заобикалящата ни действителност, чрез които художникът въздейства върху съзнанието на зрителя. Те самите се превръщат в инструментариум за пряко внушение на определени идеи в неговото съзнание.

За промяната във възгледите на скулпторите, работещи в началото на 20-ти век, от значение е не само творчеството на автори като Роден и Матис, но и изкуството на някои култури извън границите на европейския континент, както и на такива, които се развиват в миналото. Според Хербърт Рийд в изобразителното изкуството на 20-ти век може да се различи влиянието на изкуството на няколко култури и отминали епохи, които оказват влияние върху неговото развитие:

- изкуството на далечния изток;
- африканското племенно изкуство;
- примитивното изкуство (народното изкуство, детското изкуство);
- праисторическото изкуство;
- предколумбовото изкуство на Америка;
- ранногръцко и етруско изкуство;
- раннохристиянско изкуство.

Както той отбелязва, в скулптурата тези влияния са силно изразени, за разлика от някои други художествени форми, поради няколко причини. Една от тях е, че в някои култури живописът не е била толкова разпространена или произведенията, достигнали до нас, не са многобройни. За разлика от други изкуства, скулптурата се създава в трайни

материали, благодарение на което са запазени много образци от различни култури и епохи, които могат да се видят в колекциите на световните музеи. (Read, 1964 a).

1.3. Белези на нефигуративната скулптура в Европа през първата половина на 20-ти век от гледна точка на комуникативността на художественото произведение.

Всяка художествена творба има знакова структура и е носител на определена идея или послание. Ето защо тя винаги е предназначена за общуване, тълкуване или съзерцание. В този смисъл боята, камъкът, бронзът, които различните пластични изкуства използват, за да изградят художествения образ, се превръщат в знак само тогава, когато са натоварени с определено съдържание, което наблюдателят е в състояние да възприеме. Ходът в развитието на изобразителното изкуство, който се наблюдава в началото на 20-ти век, водещ до отдалечаване от реалистичното изображение, създава затруднения в процеса на комуникация между зрителя и художественото произведение. В скулптурата този проблем налага използването на редица похвати, превръщащи някои компоненти на скулптурното произведение в основен инструментариум за въздействие върху съзнанието на възприемащия. Целта на тази част от изследването е чрез примери от творчеството на определени художници, да се формулират следните белези, които се срещат в редица произведения на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма:

- *отхвърляне на обема и масата като основни характеристики на предметността*, което води до цялост при възприятието на скулптурното произведение;
- *използване на иманентните свойства на материалите за въздействие върху съзнанието на зрителя*, превръщащо ги в основен посредник в процеса на комуникация със зрителя;
- *начинът на експониране на скулптурното произведение*, който му отрежда ролята на важен медиатор между съзнанието на художника и това на зрителя.

От гледна точка на тези белези се разглеждат примери от творчеството на Константин Бранкузи, Пабло Пикасо, Хулио Гонсалез, Владимир Татлин, Наум Габо, Александър Родченко, Ханс Арп, Алберто Джакомети, Мерет Опенхайм.

Изследването няма претенцията за изчерпателност (това в известен смисъл е невъзможно), нито има за задача да анализира признаците, касаещи пластичния аспект на произведенията, които ги причисляват към някое от направленията на модернизма. То се фокусира единствено върху наличието на определени похвати, отнасящи се до комуникативната функция на художествената творба.

1.3.1. Отхвърляне на обема и масата като основни характеристики на предметността

Скулптурата е изкуство, което се развива в пространство и се характеризира със своя предметен характер. Присъщи за тримерната същност на скулптурата са обемът и масата, които до началото на 20-ти век са задължителни компоненти, използвани от художника при изграждане на скулптурното изображение. В миналото обемите често пъти са в пряка зависимост с нейното възприятие. Възгледите за тяхната роля при въздействието на дадена творба, търпят промяна в началото на 20-ти век. Присъствието на обема като задължителен компонент на формата се подлага на преосмисляне от някои представители на нефигуративната скулптура, работещи в началото на миналото столетие. През първите десетилетия на 20-ти век в творчеството на някои от тях се появяват произведения, в които обемът е отхвърлен. Неговото отсъствие предоставя на зрителя всички необходими ракурси за възприемане на скулптурната творба, без необходимостта от постоянно движение около нея, което разкрива пред художника нови възможности за въздействие върху възприемащото съзнание. Подобни примери се наблюдават най-вече в творби на скулптори, представители на конструктивизма, сред които Наум Габо и Александър Родченко. Подобни похвати използват в някои от произведенията си и Пабло Пикасо, Хулио Гонсалес, Алберто Джакомети и други. Разбира се, начинът, по който отделните автори използват тези възможности е различен, в зависимост от идейното съдържание на творбата, както и от някои белези на пластичния език, присъщи за направленията, към които принадлежат тези творци.

1.3.2. Използване на иманентните свойства на материалите за въздействие върху съзнанието на зрителя

В известен смисъл на скулптурата може да се гледа като на опозиция на живописата, най-вече поради факта, че тя преодолява ограниченията на платното и се изправя пред възможностите, които предоставя третото измерение. Според Хербърт Рийд „...За разлика от живописата, скулптурата е пластично изкуство, което дава предимство на тактилните усещания пред визуалните... дава ни удовлетворение при допир и боравене с предмета. Това е единственият начин, чрез който на практика зрителят би могъл да възприеме триизмерността на предмета.” (Read in Kennick, 1964 b: 228, 232). До началото на миналия век една от основните задачи, които скулпторът е поставял пред своето изкуство, е да пресъздаде у зрителя вярна идея за характеристиките на изобразената материя – мекотата на женската плът, твърдостта на бойните доспехи и т.н. Пример за усилията на художника в тази посока са редица произведения в творчеството на Лоренцо Бернини или това на Антонио Канова.

Тезата на Хербърт Рийд, че скулптурата е изкуство, което до определена степен дава предимство на тактилните усещания пред визуалните, както и на тази на Валентин Ангелов, според която зрителят е активна страна в процеса на възприемане на едно произведение на изкуството, мобилизиращ в този процес не само своите сетива, но и целия си наличен опит и подготовка, до голяма степен хвърлят светлина върху причината някои художници от епохата на модернизма да се обърнат към похват за въздействие върху съзнанието на зрителя, отреждащ съвсем различна роля на материалния аспект на скулптурното произведение в процеса на комуникация между твореца и зрителя

Както бе отбелязано, отдалечаването от природните мотиви в произведенията на нефигуративната скулптура от епохата на модернизма изправя пред определени трудности комуникацията между творческото съзнание и съзнанието на възприемащия субект. Отсъствието на разпознаваем знак в процеса на общуване между художника и зрителя предполага използването на алтернативни похвати за въздействие върху възприемащия, компенсиращи тази липса. Един от тези похвати, които се срещат в нефигуративната скулптура от разглеждания период, е използването на възможностите за отключване на различни асоциации и внушения в съзнанието на наблюдателя, притежавани от характеристиките и свойствата на използваните материали – похват,

отреждащ им ролята на важен посредник в процеса на комуникация между художника и зрителя. Сред скулпторите, използващи нефигуративен пластичен език, в чийто произведения се наблюдава подобен прием са Константин Бранкузи, Наум Габо, Владимир Татлин и други.

Потенциалът за въздействие върху съзнанието на зрителя, притежаван от естеството на използваните материали, се прилага по различен начин в творчеството на редица представители на нефигуративната скулптура в Европа от времето на модернизма. Някои от тези представители се осланят на специфичната обработка на повърхнината на формата, например възможността металът да бъде полиран и да отразява светлината, използвана в някои от произведенията на Бранкузи. Други автори като Пикасо и Опенхайм използват потенциалът, притежаван от готовите елементи, които комбинират в своите произведения, поставяйки ги в контекст, изцяло променящ техния смисъл. В подкрепа на това твърдение в тази част на изследването са приложени примери от творчество на тези автори.

1.3.3. Начинът на експониране на скулптурното произведение, превръщаш го в основен посредник между съзнанието на художника и това на зрителя.

До началото на 20-ти век основната роля, отреждана на експонирането на скулптурната творба, е да подпомага въздействието на художествения образ върху възприемащото го съзнание, което изисква от твореца внимателно обмисляне на всяка подробност, насочваща съзнанието на зрителя в определена посока при срещата му с произведението.

Пластичните изкуства разполагат с определени средства, чрез които наблюдателят се пренася от света на действителност, в която съществува, в света на произведението, което възприема. Рамката в едно живописно произведение изпълнява ролята на граница, разделяща света на творбата от реалния свят извън нея. Тя очертава платното и го отделя от стената, върху която е експонирано. В скулптурното произведение постаментът е онзи елемент, изпълняващ ролята на своеобразен посредник в процеса на комуникация между творбата и наблюдателя. Подобно на рамката постаментът изолира скулптурното произведение от околното пространство и създава предпоставки за неговото възприемане. В определен смисъл и рамката, и постаментът

създават условия, които въвеждат възприемащото съзнание в съдържанието на художествената творба.

Ролята на постаментата има още един важен аспект. До края на 19-ти век той служи като важен медиатор, обвързващ произведението със заобикалящата го архитектурна среда. Това дава основание да бъде третиран като елемент, имащ равностойно отношение както към архитектурната даденост, така и към скулптурното произведение. Постаментът е съществен елемент, спомагащ творбата да бъде експонирана по възможно най-подходящ начин предвид пространствените условия на конкретното място, което е важна предпоставка за нейното въздействие в процеса на визуалното ѝ възприятие от страна на зрителя. Тези възгледи относно ролята на постаментата придобиват широка популярност през 19-ти век, когато монументалната скулптура търпи бурен разцвет.

В началото на 20-ти век, времето, в което модернизмът извоюва своята автономност, възгледите на академичните среди относно експонирането на скулптурната творба се поставят под въпрос. Постепенното отхвърляне на наподобителността в творчеството на редица автори, работещи през този период, е причина някои художници, представители на нефигуративната скулптура в Европа от началото на миналото столетие, да се обърнат към похвати, възлагащи на експонирането водеща роля при въздействието на произведението върху възприемащото го съзнание.

В тази част на изследването са разгледани примери от творчеството на Владимир Татлин, Александър Родченко Алберто Джакомети, Ханс Арп, Константин Бранкузи, които илюстрират използването на такъв похват, превръщащ експонирането във важен посредник между съзнанието на твореца и това на зрителя.

В обобщение на дискутираното до тук, може да се приеме, че до началото на 20-ти век изразните средства на скулптурата се използват за изграждане на художествен образ, чрез който художникът отправя своите послания към зрителя. Естеството на използваните материали и начинът на експониране на произведението са служили единствено за подпомагане въздействието на този образ върху възприемащото го съзнание.

Отхвърлянето на каквито и да било природонаподобителни мотиви в произведенията на някои от представителите на модернизма в началото на миналото столетие води до преосмисляне на тези възгледи. Липсата на разпознаваем образ в процеса на комуникация между твореца и възприемащия поражда необходимостта от

заместването му с нови похвати за въздействие върху съзнанието на зрителя. Разгледаните примери в творчеството на някои художници, работещи през този период, са доказателство за възможностите за въздействие върху възприемащото съзнание, които предоставят на художника както отхвърлянето на обема при изграждане на формата, така и експонирането на скулптурното произведение и свойствата на използваните материали.

ВТОРА ГЛАВА

Проекции на нефигуративната скулптура от епохата на модернизма в творчеството на някои български автори през последните пет десетилетия

Нефигуративизмът в българското изобразително изкуство се появява сравнително късно, близо половин век след възникването му в Европа. Първите примери се срещат в творчеството на някои български художници едва в края на 50-те и началото на 60-те години на миналото столетие – такива са живописните композиции на Никола Даскалов, показани за първи път през 80-те години в Софийска градска художествена галерия. Първата част от тази глава разглежда влиянието на модернизма върху развитието на българското изобразително изкуство в началото на 20-ти век, както и причините, които правят невъзможно възникването на някои крайни негови прояви на българската културна сцена до средата на миналия век.

Във втората част от тази глава на изследването се формулират критерии за подбор на български художници, работили от втората половина на 60-те години на 20-ти век до наши дни, както и на техни произведения, разкриващи определени проекции на нефигуративната скулптура от епохата на модернизма в тяхното творчество. Анализът на приложените примери доказва влиянието ѝ върху развитието на българската скулптура през този период, отнасящо се до процеса на комуникация между зрителя и творбата.

2.1. Модернизмът и българското изобразително изкуство от началото на 20-ти век.

Процесите, зародили се в Западна Европа в края на 19-ти и началото на 20-ти век, несъмнено оказват влияние върху развитието на току-що възстановената българска държава. Те безспорно се отразяват и върху развитието на изобразителното изкуство в страната. За влиянията, които различни школи и европейски академии оказват върху изобразителното изкуство в България през този период, пишат редица български изкуствоведи. Сред тях е и Валентин Ангелов, който в книгата си *„Мюнхен и българското изобразително изкуство“* (2001) изчерпателно разглежда въпроса за влиянието на немските изобразителни практики върху формирането на художествените възгледи в творчеството на много от българските художници в началото на 20-ти век. За

устройството на художествената среда в България през този период голямо значение имат културни центрове като Мюнхен и Виена. Те привличат множество български художници както поради своята близост до страната ни, така и заради интензивния културен живот, който се води в тези градове. Мюнхен оказва влияние върху формирането на творческите възгледи на редица автори, участвали активно в изграждането на българската художествена среда и привнесли в развитието на зараждащото се българско изобразително изкуство духа на западноевропейските традиции.

Възникването и развитието на модерното изкуство в България също така е предмет на изследване, което Ирина Генова представя в своя труд *„Историзиране на модерното изкуство в България през първата половина на XX век. Възможности за разкази отвъд модерността ”*. В книгата си тя подробно изследва формирането на художествените институции в страната в началото на столетието и тяхното значение за възникването и развитието на модерното изкуство в България. Изследването на Генова разглежда както прояви на модерността до първата световна война, така и някои изяви на модернизми в периода между двете световни войни. Според нея множеството модернизми са специфични обвързаности на художествени усилия с човешкото съществуване в модерния свят. Както отбелязва самата авторка, модерното изкуство възниква там, където е налице бързо развиваща се индустриализация. Основен момент в нейното изследване е тезата за връзката между модернизма и ефективно функциониращи художествените институции – академии, салони, художествена критика. (Генова, 2011)

Влиянието, което изкуството на стария континент оказва върху развитието на изобразителното ни изкуство през първите десетилетия на 20-ти век, е причина за възникването и на определени тенденции в творчеството на редица български художници, които разкриват стремеж към отдалечаване от реалистичното претворяване на природния мотив в техните произведения. Подобни примери се срещат в живописиста на Сирак Скитник (1883-1943), Иван Милев (1897-1927), Жул Паскин (1885-1930), Николай Дюлгеров (1901-1982). В сравнение с живописиста българската скулптурата от този период като цяло остава по-консервативна и резервирана към модерните форми, променящи пластичния език на художника. Белези, разкриващи влияние на някои от направленията на модернизма, се появяват в произведения на Иван Лазаров (1889-1952), Петър Рамаданов (1895-1972), Атанас Дудулов (1892-1971), Любомир Далчев (1902-2002), и др.

Въпреки влиянието на западноевропейското изобразително изкуство от края на 19-ти и началото на 20-ти век върху развитието на българското изобразително изкуство, през първата половина на столетието в устройството на художествения живот в България не се появяват някои крайни форми на модернизма като кубизъм, да-да, супрематизъм и т.н. Причините за това се изтъкват в тезата, която Ирина Генова формулира *„Ако допуснем, че модернизмът е връзката между произведенията на изкуството и човешкото съществуване в модерния свят, тогава причината за слабото въздействие на някои модернистки тенденции в България би могло да бъде в недостатъчното ниво на модернизация по европейския модел – индустриализация, модернизация на градската среда, на художествените институции, частен интерес към изкуството”* (Генова, 2011: 31). В своята същност нефигуративизмът в европейското изобразително изкуство от епохата на модернизма се основава на радикални възгледи, отричащи всякакви традиции. Възникването на подобни възгледи е следствие на редица предпоставки, които се развиват както в социално-икономическата сфера, така и в сферата на самото изкуство. Тези предпоставки са разгледани в първа глава на настоящето изследване. Отсъствието на подобни крайни прояви на модернизма у нас се дължи именно на липсата на такива условия или недостатъчното им развитие в страната през първите десетилетия на миналия век, което не позволява на българския художник, работещ в този период, да генерира подобни идеи. По това време основната задача пред художника е приобщаването на културната ни среда към наследството на европейското изкуство, а не неговото отхвърляне.

Процесите в българското изобразително изкуство, които се наблюдават в началото на миналия век, възникнали под влияние на европейския модернизъм, са прекъснати след края на втората световна война с установяването на комунистическия режим на власт. Нормите, наложени от неговата пропагандна машина, изключват каквито и да било експерименти в творческите търсенията на художника. Догмите на социалистическия реализъм предначертavat до голяма степен посоката на развитие в българското изобразително изкуство през 40-те и 50-те години на 20-ти век. Въпреки това редица художници успяват да създадат забележителни произведения, разработвайки определени пластични проблеми и развивайки собствен стил.

2.2. Нефигуративизмът в творчеството на някои български художници през последните пет десетилетия

Имайки предвид културната ситуация в страната през втората половина на 20-ти век, зараждането на нефигуративната скулптура в България в края на 60-те и началото на 70-те години на миналия век е обстоятелство, което само по себе си предизвиква внимание. От една страна може да се приеме, че предпоставки за появата му в творчеството на някои български художници са промените, настъпили в политическия климат на страната през втората половина на 50-те години, които са причина за известно либерализиране на режима, съпътствано разбира се с редица уговорки. В този период се наблюдава относително отваряне на границите ни към европейската култура, което позволява проникването на откъслечна информация за събития, случващи се извън пределите на страната. Макар и твърде оскъдна, тази информация позволява на прогресивно настроената част от българското общество да се запознае с процеси, протичащи в Западна Европа. Това неминуемо се отразява в някаква степен и върху развитието на изобразителното изкуство в България. През 1959 г. в Париж е организирано първото международно биенале на млади художници, в което страната ни е представена от петима свои творци, сред които и Георги Божилов. Произведенията му са забелязани от критиците на списание "Arts", които се изказват доста ласкаво за неговия талант.

Също така в някаква степен може да се твърди, че появата на нефигуративизма в българското изобразително изкуство и в частност скулптура, подобно на нефигуративизма в европейското изобразително изкуство от епохата на модернизма, е плод на определена реакция. Но ако на стария континент това противопоставяне е срещу статуквото на официалното изкуство и се изразява в отричане на традициите, наследени от миналото, то в известен смисъл подобни прояви в творчеството на някои български художници, датиращи от края на 60-те до края на 80-те години на 20-ти век, са в резултат на реакция срещу идеологическата ангажираност на изкуството, наложена от комунистическата власт. Този стремеж на твореца към извоюване на независимост от подобни ангажименти се изразява в търсене на собствен пластичен език, съответстващ в най-голяма степен на неговото вътрешното състояние. За мнозина художници изкуството се превръща в начин за бягство от действителността, което до голяма степен

ги обрича на изолация – пример за това са художници като Лика Янко, Генко Генков, Галин Малакчиев.

Проследявайки развитието на българската скулптурата през последните пет десетилетия, тази част от изследването разглежда примери в творчеството на някои български художници, носещи белези, характерни за нефигуративната скулптура в Европа през първата половина на 20-ти век от гледна точка на комуникативността. Изследването няма претенции за изчерпателност при представянето на тези примери, а и не това е неговата задача. Основна негова цел е на базата на тези примери да се проследят проекции на нефигуративизма в европейската скулптура от началото на 20-ти век в произведенията на тези автори.

Критериите при подбора на художниците и произведенията, включени в изследването са съобразени не толкова с белези, присъщи за дадени направления в нефигуративната скулптура в Европа от началото на 20-ти век, които се срещат в посочените творби. Подборът е съобразен с наличието на похвати, касаещи процеса на комуникация между художник и зрител при отсъствието на природонаподобителен образ, които в първа глава бяха формулирани като белези на нефигуративната скулптура от епохата на модернизма. Приложените примери, включени в изследването, се разглеждат според хронологията на тяхното създаване през десетилетията. Както и в първа глава, някои от произведенията се анализират от различни аспекти, тъй като в дадената творба скулторът използва няколко от тези похвати за въздействие върху зрителя, чрез които отключва неговото съзнание за своите послания.

2.2.1. Проекции на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма в творчеството на български художници в периода от втората половина на 60-те до края на 80-те години на 20-ти век

В сравнение с предишните две десетилетия изкуството на 60-те се отличава с известна динамика в процесите от своето развитие. Тези процеси водят до възникването на тенденция, която засяга предимно изкуството на младото поколение художници. В живописата това са Георги Божилов, Лика Янко, Димитър Арнаудов, Генко Генков, Светлин Русев, в скулптурата – Галин Малакчиев, Крум Дамянов, Валентин Старчев, Никола Терзиев, Иван Нешев, Павел Койчев, Величко Минев. Проявите на тази тенденция се изразяват в разширяване на спектъра от теми, които художникът засяга,

както и в засилен интерес към експеримента и стремеж към оригиналност в пластичния израз. На дневен ред е поставен проблемът за националната идентичност и новаторството в търсенията на младите художници.

Въпреки относителната свобода, която художниците извоюват, българското изобразително изкуството през втората половина на 60-те години на 20-ти век не успява да преодолее ограниченията, наложени от управляващата власт, в търсене на същински паралели със съвременното изобразително изкуство в Европа. През този период държавата изцяло определя посоката в развитието на художественото пространство. За авторите, развиващи своя стил на базата на фигуративността и работещи в сферата на кавалетната скулптура, тази ситуация е твърде благоприятна, тъй като им осигурява широко поле за изява. Онези, които не се вписват в наложените естетически норми, изпитват сериозни затруднения и често изпадат в ситуацията на маргинали.

В началото на 70-те години на 20-ти век изкуството получава завидна държавна подкрепа. Изложбите – общи и индивидуални – се подsigуряват с бюджет от СБХ или от държавата, което до голяма степен определя облика им. Въпреки контрола, упражняван от органите на властта, през 70-те години и особено през втората половина на десетилетието, се появяват художници, които значително разширяват темите в своите произведения. Такива са Емил Попов, Ангел Станев, Иван Славов, Кирил Мескин, Митко Динев, Константин Денев, Стефан Лютаков и много други. Тези скулптори работят редом до утвърдени вече автори като Крум Дамянов, Величко Минеков, Валентин Старчев, Любомир Прахов, което прави десетилетието богато на изключителни индивидуалности. Творчество на тези художници отбелязва значителна крачка в развитието на българската скулптура през последната четвърт на 20-ти и началото на 21-и век. Тяхната роля в развитието на българската скулптура не се ограничава само с обогатяване на пластичното наследство, за което без съмнение имат голяма заслуга. От гледна точка на разглеждания проблем значението на някои от тези автори се дължи както на възгледите, които развиват в своето творчество, създаващи редица предпоставки за възникването на нефигуративната скулптура в България, така и на факта, че в произведенията на много от тях се срещат първите нейни прояви.

В края на 60-те и началото на 70-те години на 20-ти век в българското изобразително изкуство се появяват първите творби, с които някои български художници навлизат в полето на нефигуративизма. В скулптурата подобни примери се срещат в произведения на Величко Минеков, Галин Малакчиев, Виктор Карагюлев и други, които

са разгледани в тази част на изследването. Тези примери разкриват стремеж към освобождаване от догмите на официалното изкуство, наложени от управляващия по това време комунистически режим, стремеж, който е причина някои автори все по-често да се обръщат към нефигуративния начин на изразяване. Но като цяло такива прояви в скулптурата ни през този период остават изолирани явления, които до голяма степен се губят на фона на общата картина, описваща развитието на изобразителното изкуство в страната по това време. За ясно изразена тенденция в тази посока, обхващаща по-широк кръг художници, би могло да се говори през десетилетието на 80-те години на 20-ти век.

Втората половина на 70-те и десетилетието на 80-те години е период, белязан от възникването на редица динамично развиващи се културни процеси в страната. Предпоставка за появата им са редица фактори, които нямат художествен характер, но оказват влияние върху посоката на тяхното развитие – например все по-голямата свобода на изказа, както и възможността за по-свободен достъп до информация. Този период бележи началото в творчеството на Руси Дундаков, Иван Славов, Константин Денев, Стефан Лютаков, Иван Русев, Митко Динев – автори с безпорен принос в най-новата история на българската скулптура.

Сред скулпторите, работещи през този период, чийто възгледи оказват голямо влияние както върху творчеството на редица техни съвременници, така и върху това на много художници, започнали кариерата си през 90-те години, са Ангел Станев и Емил Попов. Примерите от тяхното творчество, приложени към тази част от изследването, все още са в полето на фигуративизма, но ясно изразеният стремеж към отдалечаване от природонаподобителността и поставяне на проблеми от чисто пластичен характер, водещи по-късно до появата на редица нефигуративни творби, които тези художници създават, определят мястото им в настоящия анализ.

2.2.2. Проекции на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма в творчеството на български автори след края на 80-те години на 20-ти век

През 80-те години на 20-ти в. се забелязват процеси, водещи до промяна в посоката на развитие на изобразителното изкуство в България. Тези процеси получават своята легитимност през 90-те години, което придава на десетилетието важно значение в хода на това развитие. Тази промяна обхваща различни нива в художествения и културен живот на страната. Тя засяга включително и държавните институции, свързани със сферата на културата и изкуството. Министерството на културата губи своята ръководна роля при определяне тенденциите в развитието на изкуството, а държавните галерии и музеи – своята значимост при налагането на тези тенденции. Закриват се съществуващите списания за изкуство, а СБХ преминава през редица трансформации, наложени от променената ситуация в художествения живот в страната.

В същото време голямо значение за генерирането на тези процеси имат редица частни институции за изкуство. Тяхното създаване става възможно благодарение именно на промяната, настъпила в края на 80-те и началото на 90-те години. Веднага след промените в София започват да функционират галериите „Градът”, „Леседра”, „Арт 36”, в Пловдив – галерия „Акрабов”, в Бургас – галерия „КА”. Малко по-късно през втората половина на 90-те години отново в София са създадени галериите „Ата – Рай”, „Ата” и „Ирида”, както и галерия „ТЕД” във Варна. Проявите, които те инициират или подкрепят, несъмнено действат като катализатор, ускоряващ развитието на редица процеси в българското изобразително изкуство през последното десетилетие на 20-ти век. Дейността им в рамките на този период допринася за организирането и представянето пред българската публика на множество прояви, включително такива, които в миналото биха се окачествили като краен формализъм.

Наред с подобни галерии, появата на българската културна сцена на фондации като „Сорос” и „Про Хелвеция” е друг фактор, който в значителна степен спомага за развитието на процеси, променящи хода на развитие на изобразителното ни изкуство през това десетилетие. Подкрепяйки значителен брой инициативи през 90-те години, тези фондации стимулират стремежа на българския художник да се приобщи към различни тенденции от развитието на европейското изкуство през втората половина на

20-ти век. За протичането на тези процеси заслуга имат и редица изкуствоведи. Имена като Диана Попова, Димитър Грозданов, Мария Василева, Николай Бошев променят не само представата за ролята, с която е натоварен художествения критик в изследването на подобни явления, но до голяма степен те определят и посоката на тяхното развитие, чрез проектите, които курират – Мария Василева в продължение на години организира изложбата „Нови имена”. През 1993 г. се създава и излиза първият брой на списание „Изкуство/Art in Bulgaria”, което е единственото специализирано списание за съвременно изкуство в България през този период.

Промените, настъпили в края на 80-те и началото на 90-те години, засягат дори процеса на обучение в Художествената академия. В своите упражнения много от преподавателите застъпват все по-голям диапазон от проблеми, смятани в близкото минало за формалистични. Лекциите по история на изкуството значително разширяват своето съдържание. Наред с курсовете, включени в задължителната програма на обучение, в началото на 90-те години се провеждат и редица свободни лекции, водени от гост-преподаватели, които несъмнено допринасят за обогатяване на учебната програма – например лекционните курсове, водени от Лъчезар Бояджиев, Васил Симитчиев и др.

Всичко това неминуемо се отразява върху възгледите на художниците, които започват своята кариера през последното десетилетие на 20-ти век. През този период се наблюдава освобождаване в пластичния език на младите творци, което отвежда много от тях в полето на нефигуративизма. Абстракцията в техните произведения вече не е плод на противопоставяне на статуквото, а иманентна форма на техните вътрешни настроения.

В самото начало на 90-те се появяват редица творби, в които човешкият образ е отхвърлен, а на пластичния аспект се придава голямо значение от гледна точка на въздействието на дадено произведение. В живописта подобни примери се срещат в творби на Милко Павлов, Димитър Грозданов, Димитър Чолаков, Станислав Памукчиев, Цанко Панов, Румен Богданов, Кирил Чолаков. По-късно тази тенденция е продължена от Георги Карантилски, Юлий Таков, Иван Пръмов и др. В скулптурата редица художници също прибегват до смели експерименти, изследвайки възможностите за въздействие върху съзнанието на зрителя, които притежават използваните материали. Силиконът, смолата, хартията, стиропорът са все по-често срещани в произведенията на скулпторите, работещи през това десетилетие. Някои от тези художници са вече утвърдени автори като Ангел Станев и Павел Койчев например, но повечето са

представители на младото поколение скулптори, чието творчество започва през 90-те години на 20-ти век - Симеон Симеонов, Ивайло Аврамов, Павлин Радевски и много други.

В тази част изследването разглежда примери, в които се наблюдават белези на нефигуративната скулптура в Европа, засягащи комуникативността на художественото произведение, срещащи се в творчеството на Ангел Станев, Емил Попов, Павел Койчев, Крум Дамянов, Валентин Господинов, Йоханнес Артинян, Илко Николчев, Ивайло Аврамов, Николай Колязов и други.

ТРЕТА ГЛАВА

Някои аспекти в творчеството на Камен Цветков, носещи белези на нефигуративната скулптура в Европа през първата половина на 20-ти век от гледна точка на комуникативността.

Въздействието на скулптурното произведение върху съзнанието на зрителя при липсата на разпознаваем образ е проблем, който отдавна присъства в моите занимания като художник. Интересът ми към различни похвати, преодоляващи тази липса, е онази движеща сила, която ръководи търсенията ми в произведенията, приложени като примери в тази част на изследването.

Основна задача на всяко художественото произведение е да предаде на съзнанието на възприемащия субект съдържанието, с което е натоварено,. Специфична особеност на нефигуративното скулптурно произведение е, че предизвиква асоциации и различни внушения у възприемащия наблюдател, често пъти без да насочва съзнанието му в конкретна посока. Понякога тези асоциации излизат извън границите на произведението и се развиват благодарение на отминали преживявания и личен опит на зрителя, както и на неговата подготовка. Творбата служи единствено като катализатор, който провокира тяхната поява. В някои случаи тези асоциации са предизвикани от формата на изображението, без да насочват възприемащото съзнание към конкретен образ, а в други – от самата материалност на скулптурното произведение, без възможността зрителят да вникне в неговата същност, поради недостатъчната си подготовка за това.

Трета глава на изследването разглежда примери от моето лично творчество, някои от които са създадени самостоятелно, а други - в съавторство с Илко Николчев или с художниците, основатели на група „7+1“. В тези произведения, реализирани в периода 1995 – 2012 г., се срещат както белези, присъщи на модернизма, отнасящи се до пластичния аспект на формата, така и похвати за въздействие върху съзнанието на зрителя, използвани от представителите на нефигуративната скулптура, работили през първата половина на 20-ти век, формулирани в първа глава на изследването като нейни белези. Творбите са материализирани в традиционни за скулптурата материали – камък, метал и бетон – и имат различен характер, някои от тях са кавалетни, а други, обвързани с конкретна среда.

Основните проблеми, залегнали в произведенията, приложени към трета глава на изследването, са свързани със:

Симетрията като предпоставка за постигане на равновесие и хармония при въздействието на художественото произведение.

Материалът като носител на емоционален заряд, въздействащ пряко върху наблюдателя.

Експонирането и ролята му при внушението на определени усещания във възприемащото съзнание.

Имайки предвид темата на изследването, в тази глава са разгледани някои произведения, от цикъла **„Арка“**, създадени в съавторство с Илко Николчев в периода 1995 – 1996 г., демонстриращи похвати за въздействие върху възприемащото съзнание, които се обръщат към естеството на използваните материали.

Потенциалът за въздействие върху съзнанието на зрителя, който притежават както естеството на материалите, така и експонирането на скулптурното произведение, превръщащо ги в важен посредник в процеса на комуникация със зрителя, е основно средство за въздействие и в произведения, създадени в съавторство с художниците, основатели на група **„7+1“**. Основната цел в процеса на тяхното реализиране е постигането на синтез със средата, в която художниците работят както и на единство между формата и нейната материалност. Сред творбите, създадени през този период и разгледани в трета глава са **„Вода - Въздух“**, **„Филтър – преминаване“**, **„Нещо долу там горе“**, **„Преграда - Дифракция – Преминаване“**.

С оглед на проблема, залегнал в изследването, в трета глава се разглеждат и произведенията, включени в цикъла **„Фрагменти“**, разработван през последните четири години. Скулптурите от този цикъл имат кавалетен характер и са реализирани в гранит.

В процеса на работата върху произведенията, приложени към трета глава на изследването, основният въпрос, който занимаваше съзнанието ми, е този за комуникативността на нефигуративната скулптурна творба, както и за различните фактори, оказващи влияние върху нейното възприятие от страна на зрителя. В разгледаните примери от моето творчество са търсени своеобразни отговори на редица въпроси, засягащи въздействието на произведението върху възприемащото го съзнание.

Тези отговори са търсени във възможното взаимодействие между различни опозиции, касаещи формата: конвекс – конкав; нейното експониране: вертикал – хоризонтал; нейната материалност: присъстващо – отсъстващо. Без да са натоварени с конкретна образност, нито с емоционално послание, творбите засягат проблеми, отнасящи се единствено до пластичния аспект на формата и нейното възприятие, а мотивите за тяхното създаване много точно се илюстрират от думите на Ворингер, който казва, че всяко произведение на изкуството е плод на психически потребности и задоволява психически потребности. (Ворингер, 1993).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Натоварено с интелектуални и емоционални послания, художественото произведение винаги е изпълнявало ролята на своеобразен медиатор в процеса на комуникация между съзнанието на твореца и това на зрителя. Тази роля изисква подходяща знакова система, чрез която този процес се осъществява, което е основната причина, поради която до началото на 20-ти век творецът борави с образи, които взимат от заобикалящия го свят. Използването на знаци и символи, познати на възприемащия, до голяма степен облекчават неговата задача – а именно да отключи съзнание му за посланията, които отправя.

Процесите в изобразителното изкуство, които се наблюдават в началото на 20-ти век, бележат радикален обрат в посоката на неговото развитие. С възникването на нефигуративизма в началото на миналото столетие, тежнението към отдалечаване от природата като основен източник, от който художникът черпи мотиви, намира своите крайни прояви. Появата на това явление в изобразителното изкуство поставя на сериозно изпитание процеса на комуникация между творец и зрител. Отхвърлянето на разпознаваеми образи в този процес крие заплахата той да бъде сериозно затруднен. Стремешът към преодоляването на този проблем е основна причина за прилагането на различни похвати за въздействие върху възприемащото съзнание, които бяха разгледани в първа глава.

Нефигуративизмът, който се заражда в епохата на модернизма, оказва голямо влияние върху развитието на изобразителното изкуство на 20-ти век. Въпреки късната му поява в българската скулптура неговите прояви в произведенията на редица български художници приобщават творчеството им към европейски практики, свързани с абстрактното изкуство. В известен смисъл принципите на нефигуративизма претърпяват определена трансформация в произведенията на тези автори, обоснована от някои локални специфики. Неговите прояви в българската скулптура носят отпечатък на една съвсем различна социално-културна среда, придаваща му неповторими отличителни белези. Тази характерна особеност по никакъв начин не омаловажава постиженията на българските художници, работещи в полето на нефигуративизма, напротив много от техните произведения са съизмерими с образците на нефигуративната скулптура в Европа, развиваща се през първата половина на 20-ти век.

Проследявайки развитието на процесите, довели до появата на нефигуративизма в българската скулптура през втората половина на миналото столетие, може да се направи извода, че в повечето случаи тези прояви притежават интуитивен характер. За това свидетелства и липсата на теоретични разработки подкрепящи търсенията на художниците, работещи в тази посока. Похватите за въздействие върху съзнанието на зрителя, прилагани в техните произведения и имащи отношение към тяхната комуникативна функция, са по скоро плод на интуиция, отколкото на логически обосновано решение и теоретични разработки.

Процесите в развитието на изобразителното ни изкуство и в частност скулптурата в периода от 60-те години на 20-ти век до края на първото десетилетие на 21-ви век, свързани с модела на нефигуративизма, предизвикват сред българските художници и изкуствоведи разнопосочни мнения. Някои от тях поддържат становището, че съществува разминаване между същността на нефигуративното изкуство, зародило се в Европа по времето на модернизма и проявите му в произведенията на някои български художници през последните пет десетилетия. Такова мнение изказва Свилен Стефанов в книгата си „Авангард и норма“ (2003). Становище, поддържащо тезата, че тези прояви в скулптурата ни остават до голяма степен встрани от същността на абстрактното изкуство изказва и Руен Руенов в статията си „По повод „Епичната абстракция“ на Николай Петков. Друга е позицията на Димитър Грозданов, която излага в дискусията, състояла се по повод изложбата „Неразказаната абстракция“. Той споделя: „...българският абстракционизъм е много по-богат и по принцип може да се говори за такова явление, не само, че би могло, но и трябва. Странното е, парадоксалното е, че се говори чак сега толкова сериозно. Теоретизирало се е, писало се е, в различни глави влиза като намеци и т.н., но тази изложба би трябвало да ни покаже, че българския абстракционизъм е съществувал, съществува и най-вече има свои специфики...“ (Contemporary Art Platform, <http://tinyurl.com/pvtl9eg>)

Въпреки различните позиции относно нефигуративизма в българското изобразително изкуство в периода 1960 – 2010 г., категорично може да се твърди, че появата на творби, в които се срещат похвати за въздействие върху съзнанието на зрителя, използвани от редица европейски художници в началото на миналото столетие, ясно проектира влиянието, което творчеството на тези художници оказва върху посоката на развитие на нефигуративната скулптура в България в разглеждания период.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

Резултатите от проведените в съответствие с целите и задачите на дисертационния труд изследвания се свеждат до следните основни приноси:

1. В българската критическа литература не е известно изследване, посветено на проблема за въздействието на скулптурното произведение върху възприемащото съзнание при липсата на разпознаваем образ.
2. Формулирани са белези на нефигуративната скулптура от началото на 20-ти век отнасящи се до комуникативната функция на изкуството.
3. Извършено е сериозно проучване на влиянието на нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма върху българската скулптура от 60-те години на 20-ти век до наши дни от гледна точка на комуникативността на скулптурната творба.
4. Проследени са проекциите на нефигуративната скулптура в творчеството на някои български автори от този период, касаещи комуникативността на художественото произведение.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Elsen, A. E. (1974). *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. London: Phaidon.
2. Krauss, R. (1981). *Pasagges in Modern Sculpture*. Massachusetts and London: The MIT Press.
3. Read, H. (1964 a). *A Concise History of Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson
4. Ангелов, В. (1972). *Изкуство и комуникативност – промени в структурата на естетическото възприятие*. София: Наука и изкуство.
5. Ангелов, В. (2001). *Мюнхен и българското изобразително изкуство*. София: Графика 19.
6. Арнхейм, Р. (1974). *Изкуство и визуално възприятие*. Москва: Прогресс.
7. Ворингер, В. (1993). *Абстракция и вчувстване*. София: Наука и изкуство
8. Генова, И. (2011). *Историзиране на модерното изкуство в Българи през първата половина на XX век. Възможности за разкази отвъд модерността*. София: Нов български университет.
9. Гомбрих, Е. (1992). *Изкуството и неговата история*. София: Български художник.
10. Разказ за неразказаното – Из: дискусия по повод изложбата „Неразказаната абстракция”. Contemporary Art Platform (2014). <http://www.artlogica.wordpress.com>. 27.06.2014.
11. Стефанов, С. (2003) *Авангард и норма: Иновационни тенденции в българското изкуство от края на XX век*. София: Издателска група „Агата – А”